

DAS PRATICAS MUSICAIS AOS ARQUIVOS VIVOS :

BANDAS BRASILEIRAS, LITERATURA LOCAL E A CIDADE

JORGE P. SANTIAGO*

L'imaginaire brésilien s'émancipait... On allait danser autrement, chanter différemment. Le Brésil ne se savait pas encore anthropophage mais il digérait tout : les mélodies de ses récents immigrants italiens ou allemands comme les rythmes de ses anciens esclaves noirs, la musique baroque des jésuites comme la plainte nostalgique des portugais, le samba de umbigada des Nagos venus des côtes d'Afrique comme la "polca" ou la habanera. En assimilant peu à peu sa potion d'Afrique, le Brésil allait se créer une véritable identité musicale et devenir, plus qu'un État, une nation. En relation avec l'évolution des technologies nouvelles (apparition de l'enregistrement électrique, explosion de la radio ...), la musique brésilienne versait définitivement dans le monde de la musique populaire citadine¹.

Interrogando a cidade através de suas práticas musicais, na medida em que é a partir de uma multiplicidade de elementos que se evidenciam tanto a dimensão material quanto cultural de sua identidade, de certo modo ratifico que “é apaixonante inquerir afim de saber, se as cidades se diferenciam em tipo e se é possível discernir constantes na sua estrutura e no seu desenvolvimento”². Estudar as relações das sociedades musicais com uma cidade brasileira sob uma tal perspectiva permite ver como, e em que circunstâncias, os diferentes grupos que compõem a população local entram em interação assinalando momentos da nova atmosfera cidadina brasileira. Atmosfera onde se avizinham, em torno de certas associações de músicos, tanto pobres e ricos, quanto “personalidades” e moradores anônimos que ao mesmo tempo que convivem com as mudanças, reinventam suas tradições³ e discernem constantes no quadro de suas transformações, entre estas, suas Bandas de Música.

A análise da vida social urbana de uma cidade brasileira na virada do século XIX e primeiras décadas do XX, implica apreendê-la num momento que

* Université Blaise Pascal (Clermont II).e-mail : santjor@worldonline.fr

corresponde tanto ao da modernização técnica de grande parte das cidades brasileiras quanto das múltiplas construções simbólicas ligadas ao novo viver urbano. Para realizá-la, privilegio o estudo de certos grupos musicais e de suas práticas musicais à Campos dos Goytacazes (norte do Estado do Rio de Janeiro) considerando o papel de tais grupos no acompanhamento deste processo de mutação⁴. De fato, as associações de músicos são uma porta de acesso significativa para mostrar o poder e as formas de difusão de certas representações, as produções simbólicas inscritas na vida social da cidade, na renovação da herança cultural e no significado da sociabilidade urbana construída por estes grupos de músicos.

Trata-se aqui de mostrar que num quadro de trocas permanentes, a prática musical reflete e expressa o espaço social que ela investe lhe dando por sua vez sentidos particulares. O que nos autoriza a analisar a cidade através dos traços que os grupos musicais nela deixaram e que até o presente foram pouco explorados enquanto tal, a saber, dos arquivos, dos relatos de memória dos mais idosos, das imagens (em particular as fotografias), mas também das narrativas e dos traços das relações com os homens de letras da cidade.

Além disso, esta proposta se funda em vários dados. De uma parte, como sublinha o antropólogo F. Laplantine “a confrontação da antropologia com a literatura se impõe”⁵ na medida em que “a literatura (e notadamente a literatura romanesca) desenvolve todo um interesse particular pelo detalhe, e pelo detalhe do detalhe, para os ‘eventos minúsculos’ e pelos ‘pequenos fatos’”⁶. Ora, uma certa preocupação pelo microscópico afim de dar conta da vida social, corresponde à uma abordagem do antropólogo, e mesmo de certos historiadores⁷. De outra parte, à partir dos anos 50, pesquisadores em ciências sociais tendo analisado a singularidade da cidade americana, mostraram que para circunscrever o território da cultura e das práticas culturais, assim como para interpretar as “imagens” diferenciadas da cidade, o recurso à literatura podia fornecer indícios frequentemente ausentes dos arquivos clássicos⁸. Aliás, já em 1953 o historiador G. Arciniegas assinalava que “para atingir o fundo da tragédia do homem do campo equatorial, é preciso ler um romance com nome indígena, *Hausipungo* (...) e que a verdadeira história da Revolução mexicana deve ser lida nas reportagens romaneadas”⁹. Do mesmo modo, a apreensão mais ampla da vida social urbana do Rio de Janeiro do século XIX, não pode fazer economia do que nos dizem Aluísio de Azevedo, Machado de Assis et Lima Barreto, assim como outros romancistas locais. Enfim, penso que através de uma abordagem diversificada indo do trabalho nos arquivos e da análise de textos literários à observação direta dos atores contemporâneos, pode-se encontrar os traços de atores e práticas socio culturais urbanas, incluindo-se aqueles à margem ou ditos anônimos. Ou seja, a partir do cruzamento de diferentes fontes, é possível retratar os percursos assim como a inscrição dos grupos musicais na memória e na história de uma cidade.

PRÁTICA MUSICAL E ESPAÇO SOCIAL

Dotadas de representações, de símbolos, de emblemas de uma prática social que as legitima, lhes dão uma função social e a qual é preciso assegurar a proteção, as

sociedades musicais têm um papel a desempenhar : aquele de ser, através do reconhecimento público, agentes da reunião e da interação entre as diferentes partes da população urbana. Por isso, é necessário que a sociedade musical disponha a nível interno, mas também diante da sociedade que a cerca, de instrumentos que ratifiquem que ela está em condições de dominar certas representações e assim gerenciar o uso destas. No seio de seus arquivos estão os estatutos, enquanto expressão jurídica, que asseguram esta função. Eles mostram que as sociedades musicais são lugares onde se articulam idéias e imagens, ritos e ações que exprimem a via escolhida pelo grupo para sua inserção na história local.

Segundo estes estatutos, as duas Bandas de música que mais especificamente estudei (a Sociedade Musical Lira de Apolo e a Corporação Musical Lira Guarani), são registradas como “sociedades civis”. Deste fato eles possuem uma personalidade jurídica e são regidas pelos dispositivos legais próprios às associações civis brasileiras. Nos dois casos, os estatutos não são mais aqueles originalmente elaborados, já que as exigências legais se modificaram depois da época da primeira redação. Eles foram adaptados às transformações socio-culturais e têm por principal finalidade atualizar os objetivos principais da sociedade musical. Os estatutos das duas sociedades constituem então documentos reveladores a duplo título : jurídico e legal de uma parte, a lei legitimando a função cultural das sociedades musicais e, de outra parte, do fato que estas revelam a dinâmica social, o movimento de ação e interação dos grupos para a construção da identidade dos músicos enquanto agentes da prática social e cultural destas sociedades e de sua inserção na vida social da cidade. Assim, estudar as sociedades musicais a partir destes documentos e relacioná-los aos Livros de Atas, aos Livros de Disciplina, aos símbolos, é também uma forma de buscar os elementos internos que subsistem como traços, na história mais profunda dos grupos musicais, assim como entre os valores presentes na cidade. • importante lembrar que os estatutos da Lira de Apolo (de 1870) e da Lira Guarani (1893), foram elaborados por membros das elites letradas, por homens de letras da cidade, convidados ou solicitados pelas sociedades musicais. Se coloca então a questão do significado de um estatuto redigido por alguém que, simbolicamente, vai ceder um parte de seu prestígio à sociedade musical.

Ora, a presença e os papéis desempenhados por vários destes homens de letras, relacionados às formas de difusão das novas práticas musicais e às novas formas de sociabilidade não devem ser negligenciados. Entende-se aqui por homens de letras, aqueles que, a partir dos anos 1870, vão buscar exprimir, através da literatura e da imprensa, mas também por suas práticas associativas, a nova realidade do urbano em Campos e, além disso, as mutações socio-culturais e políticas que o país está vivendo¹⁰. Neste contexto, estes homens de letras participam do processo de construção de novas formas de expressão e de identidade. Eles são professores, administradores, funcionários públicos ou exercem profissões liberais. Se alguns entre eles vão, no sentido estrito do termo, produzir obra literária, é através da crônica e do jornalismo que outros vão se inserir no círculo dos letrados. Para estes últimos a imprensa, então em plena explosão¹¹, vai permitir se inserir e ser reconhecido no meio literário lhes oferecendo a possibilidade de aceder a uma

posição considerada como privilegiada, fazendo também deles escritores da cidade¹². É o conjunto destes homens de letras que, mesmo longe da “Europa das Luzes”¹³, tenta dar densidade à atividade intelectual e desenvolver um interesse pelos círculos e academias. Buscam assim adotar ou se aproximar da idéia de “civilização das elites letradas” já que é no seio dos grupos de leitura, das lojas maçônicas, dos jornais, dos grêmios e das sociedades literárias¹⁴, que buscam reproduzir os elementos de um modelo cultural então predominante na capital, no Rio de Janeiro.

O cruzamento do Fundo de arquivos das sociedades musicais com esta “literatura campista”, da qual as diferentes formas narrativas comportam uma visão romanesca da cidade¹⁵, permite compreender que o jogo de relações sociais que ali se produzem está de fato no coração dos processos de produção e de recepção da música. Enquanto bem cultural gerador de práticas culturais, as relações estabelecidas pelos grupos musicais ratificam que “o objeto musical não é da ordem do dado, mas do construído, produto de um ‘aqui e agora’ onde se encadeiam códigos, normas, valores, estratégias de inovação-reprodução”¹⁶. Desse modo, as práticas musicais ligam-se a construções literárias que visam exaltar as expressões culturais locais.

Mas em que medida a análise da prática musical das Bandas de música permite igualmente considerá-las enquanto arquivos vivos ? De um lado, estas sociedades musicais oferecem, através das suas práticas de sociabilidade e de seu modo de funcionamento, traços diretamente observáveis de uma herança reatualizada de diferentes momentos históricos deste tipo de formação instrumental. Por outro lado, numerosas destas sociedades musicais conhecem uma tal longevidade que elas acompanharam as diferentes fases da história da cidade e isso até nossos dias.

Ora, o norte Estado do Rio de Janeiro é então a região onde se encontra a maior concentração de Bandas centenárias mantendo uma atividade permanente¹⁷. Por esta razão, a especificidade da prática musical daquela parte do Estado representa um laboratório privilegiado para a análise da produção desta música numa dada sociedade. Por isso, escolhi centralizar o estudo sobre uma das cidades desta zona, Campos que se caracteriza neste nível por uma relação significativa entre a prática musical e a elaboração do universo socio-cultural urbano. Ali, quatro Bandas criadas em 1870, 1882, 1892 e 1893 estão em contínua atividade. Entre estes, se estudei mais particularmente as trajetórias da S. M. Lira de Apolo e da C. M. Lira Guarani foi, primeiramente, além das possibilidades de acesso aos seus arquivos, porque elas são respectivamente o mais antigo e o mais recente dos quatro grupos submencionados, e porque elas são igualmente as mais citadas pelos homens de letras locais¹⁸. O que permitiu apreender a dinâmica de uma prática musical associativa na longa duração.

Assim, pode-se entrar numa sociedade musical como num autêntico lugar de arquivo, pois ali tem-se a possibilidade de “ler” uma prática musical relacionada a diferentes contextos, do mesmo modo que se pode perceber que essa herança cultural é em grande parte assegurada por um processo de transmissão de um saber que em geral passa de pai para filho, e no qual a oralidade desempenha um papel de primeiro plano.

Considero então que as sociedades musicais podem ser vistas além de “simples atores da produção musical”, como emblemas da memória e de uma certa tradição popular. Deste modo, as sociedades musicais e os músicos estão integrados ao processo geral de construção de identidade urbana no país, ligadas ao quadro de urbanização e de modernização da vida social, mas também aos processos de herarquização, de construção e de adoção dos novos valores presentes nos espaços que se querem urbanos. Neste sentido minha proposta é assinalar que as práticas musicais, sobretudo no seio das associações de músicos, podem ser estudadas como objetos de uma cultura e, em consequência, como representação dos valores ali presentes (por sua adoção ou recusa). Elas agem enquanto um gênero particular de mediadores culturais onde, face à sua continuidade, a função musical é indissociável desta mesma cultura.

LIRAS, BANDAS, SOCIEDADES MUSICAIS

No Brasil, este gênero de associações musicais instrumentais, desde que suficientemente organizadas, recebe múltiplas denominações : *Corporação Musical*, *Agremiação*, *Grêmio Musical*, *Filarmônica*, *Clube Musical*, *Lira ou Banda de Música e mais frequentemente Sociedade Musical*¹⁹. A nível de suas práticas musicais, elas se caracterizam pelo emprego de instrumentos de sopro e pouca percussão se aproximando assim, se nos referirmos aos conjuntos musicais franceses, dos Orfeões e/ou das Orquestras de Harmonia. Quanto a estes grupos musicais franceses sabe-se que “por volta de 1850, os sopradores e os batedores de peles se juntavam aos coristas no *sérail orphéonique* e que quando as populações “irão ouvir a música elas utilizarão a palavra orfeão para designar fanfarra ou orquestra de harmonia”²⁰. Ocorre no Brasil, e particularmente em Campos, que para o mesmo gênero de evento as populações utilizarão a expressão Lira (ou *Banda de Música*).

A prática musical dos conjuntos de instrumentos de sopro e percussão, que se tornarão as Bandas de música brasileiras²¹, aparece desde o início da colonização e diversas fontes indicam que a “tradição” foi importada de Portugal²². Neste sentido encontra-se desde o século XVI, particularmente nos relatos de viagem, e mais tarde na literatura, traços da presença de grupos instrumentais mantendo atividades indo da música religiosa à animação de *soirées* familiares e mesmo até a “boêmia”. O escritor Couto Magalhães indica que a primeira *Banda de Música* civil era composta de indígenas e de portugueses e que na cidade de Santos, em 1554, o padre Paiva comentava que no grupo instrumental da cidade, a maior parte dos músicos era ainda de lusitanos, mas que ele esperava constituir dentro em pouco “uma Banda completa de autóctones”, pois considerava remarcável a aptidão daqueles “bárbaros”²³. Em suas notas de viagem, o francês Pyrard de Laval, em 1690, faz alusão a um capitão que possuía uma fanfarra de 30 músicos, todos escravos negros, e dos quais o maestro era um francês de Provence. No século XVIII, as confrarias, as irmandades e as ordens terceiras de Minas Gerais tinham conjuntos instrumentais ou contratavam músicos para as festas religiosas. Aliás, o padre Jaime Diniz evoca a existência de vários chameleiros²⁴ em Pernambuco que

vão tocar seus repertórios musicais nas porta das igrejas e capelas, e isto do período colonial até o século XIX²⁵. Na Bahia, Bandas de Barbeiros, pequenas Bandas de Música ou charangas formadas de escravos e de barbeiros libertos, serão chamados nos arquivos choromelas ou trombeteiros, antes que estes termos sejam substituídos pela expressão Bandas de Música²⁶. Neste mesmo período, o juiz de direito de Campos assinala que “é contrário aos bons costumes deixar andar à noite pelas ruas desta cidade, barbeiros negros, tocando seus instrumentos sob pretexto de festa da igreja, acompanhados de outros grupos de negros gritando e fazendo barulho”, os ameaçando de prisão se tais abusos não cessassem²⁷.

De sua parte, o escritor e musicólogo Vicente Salles considera que a primeira menção de uma Banda de Música segundo o critério europeu para os conjuntos de sopro e percussão coincide com a chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808. De fato, o modelo do que se tornaria as Liras e Bandas é similar ao modelo português de Banda de Música, já que ele menciona que, em 16 de dezembro de 1815, um decreto estabelecia que a composição da música em cada regimento de infantaria e nos batalhões de Caçadores deveria ter os seguintes músicos : um mestre, um primeiro clarinete, um primeiro requinta, um segundo primeiro clarinete (suplente), um clarinete, um segundo clarinete, um músico primeiro trompa, um segundo trompa, um primeiro clarone, um baixo, um músico para o trombão ou para o serpentão, um tambor grande e uma caixa de rufo”. Além disso, devira ter “quatro aprendizes entre os soldados, o que permitiria chegar ao número de 16 instrumentistas mas não mais”²⁸. Na verdade, este modelo de Banda militar constituiu o parâmetro da formação e da sistematização das Liras e Orfeões civis, segundo as especificidades de cada momento e região do país²⁹.

Na segunda metade do século XIX, as sociedades instrumentais tendem a se diversificar na medida em que trata-se de um momento em que os instrumentos musicais se tornam cada vez mais performáticos. De fato, as novas exigências musicais levam os fabricantes de instrumentos de sopro a os aperfeiçoar tecnicamente, e mesmo a descobrir novos instrumentos (introdução dos pistons, dos saxhorns e dos saxofones), estimulando a criação e a execução musical dos conjuntos³⁰. Além disso, na Europa como no Brasil, as Bandas continuam se distinguindo por uma recrutamento bem popular e pela multiplicação das sociedades musicais ligadas a estabelecimentos industriais, comerciais, e mesmo de bairro³¹.

Estas Bandas, enquanto “escolas livres de música” ou antes como escolas sem um projeto sistematizado, são particularmente ligados à história da música popular brasileira. Todos os gêneros musicais fizeram parte do seu repertório nas suas apresentações públicas e privadas. Além disso, eles permitiram a difusão, imprimindo uma nota brasileira, de danças e gêneros musicais tais como a *polka*, a *valse*, a *mazurka*, a *scottish*, a *gavotte*, a *quadrille*, que chegavam ao Brasil pelo porto do Rio de Janeiro³². Sob uma outra perspectiva, no curso da segunda metade do século XIX, nos espaços privados em Campos, as famílias das elites praticavam a música “erudita” para piano(e/ou violino), enquanto nos espaços de sociabilidade popular, o choro³³ e o maxixe³⁴ representavam os gêneros musicais executados em certas circunstâncias por aqueles grupos de músicos. A estes gêneros se acrescentará

o samba³⁵ segundo adaptações e arranjos diversos. É entretanto conveniente assinalar que tais gêneros musicais eram executados sobretudo fora das atividades “oficiais” das Bandas, quando pequenos grupos de músicos se reuniam para construir uma sociabilidade exterior àquela promovida pelas sociedades musicais e constituíam o que era então chamado de vadiação ou farra de músicos. Algumas destas práticas se transformarão em seguida em um tipo de reunião ordinária, a atividade musical informal se imprimindo e tornando-se efetivamente prática de sociabilidade popular. É neste mesmo período que as Bandas se aprimoram, tanto no que concerne à precisão na execução dos músicos como no que se refere a criação do repertório. Nesta mesma época, as autoridades estimulam as reuniões de músicos nos espaços fechados e sob a égide das sociedades musicais, quando ao mesmo tempo limitam as atividades independentes dos pequenos grupos de músicos nas ruas, bares e cabarés populares³⁶. Do mesmo modo, a presença das sociedades musicais nas festas civis e religiosas nas quais participa toda a comunidade vai cada vez mais se incorporar no cenário urbano de várias cidades brasileiras.

Neste quadro, a dinâmica de formação de grupos musicais se inscreve tanto nas novas formas de representações coletivas quanto naquela, mais ampla, da prática instrumental no curso do século XIX. Grupos instrumentais haviam se formado em diversas partes do país e tocavam repertórios diversificados obedecendo à dinâmica do gosto musical e às possibilidades de execução instrumental regional³⁷. Quanto à formação destes grupos instrumentais brasileiros, é importante sublinhar seu significado enquanto prática social. Primeiro, porque eles são reconhecidos como espaços de trocas musicais entre compaheiros, de entajuda e de interações entre grupos de músicos ; Em seguida, porque eles são igualmente vistos como espaços onde, depois da fase de aprendizagem necessária para se integrar ao conjunto musical propriamente dito, os músicos estão aptos à efetivamente se inserir em outras formas de interação social e de sociabilidade concernentes à vida urbana. Enquanto associações, em princípio formadas a partir de relações interpessoais entre músicos de um mesmo bairro ou de um mesmo município, as Bandas de música, as sociedades musicais, são organizadas sob características de certo modo equivalentes às associações corporativas, às vezes, próximos da confrarias. De fato, as práticas das sociedades musicais que unem indivíduos em torno de um ideal comum, realizado através de uma prática de cooperação mútua, permite num certo sentido de aproximá-las das confrarias ou das irmandades religiosas. E a identificação do conjunto musical como confraria se manifesta pelas relações internas e das obrigações assumidas por seus membros³⁸.

ASSOCIAÇÕES DE MUSICOS, “SOCIEDADES” E NOVO VIVER URBANO

Ainda que grande parte dos trabalhos consagrados à vida social urbana trate de tecidos urbanos já constituídos, na medida em que a identidade urbana é tardia no Brasil, bem apreendê-la implica considerar que certas especificidades presentes nos jogos de relações sociais então estabelecidos nas cidades são frequentemente

negligenciadas. No entanto, os elementos de base de algumas destas particularidades foram assinaladas, já nos anos 30, por Gilberto Freire³⁹ quando este considerava que a transição dos anos 1870/1880, período que precede a Abolição e a proclamação da República, será igualmente marcado pelos começos da urbanização do país, pelo desenvolvimento da instrução escolar, pela mobilidade das elites no espaço, pela “subida ao palco” de uma nova classe de letrados (em detrimento da antiga classe dos grandes proprietários de terra) e até mesmo pela ascensão de mulatos instruídos e formados nas novas faculdades de direito. Além disso, anos mais tarde, R. Bastide⁴⁰ estudando a literatura brasileira ratifica a análise de G. Freyre e sublinha que este último mostrou que as transformações operadas na sociedade brasileira no curso do Império “podendo se resumir na urbanização”, correspondem ao momento em que, tal como acontece em Campos, os senhores de engenho deixam suas plantações e seus sobrados na zona rural para se fixar na cidade, entre outros para ali fazer a aprendizagem da vida política⁴¹. Consequentemente, a esses dados deve-se associar a elaboração de novas representações coletivas, assim como a presença de práticas sociais, de atores e de papéis não necessariamente previstos no projeto inicial de modernização concebido pelas elites.

Em Campos, esse momento se exprime entre outros aspectos pela chegada na cidade de uma população rural e em seguida, após a Abolição em 1888, de numerosos libertos vindos das grandes fazendas de cana de açúcar, migração que é diretamente ligada à construção e ao desenvolvimento do urbano. Essas populações, além da inserção em diferentes atividades econômicas, vão se inscrever nas novas práticas sociais e consequentemente na aprendizagem do viver urbano. Mas esse momento se expressa igualmente pela presença de uma importante aristocracia agrária representada por “viscondes e barões do açúcar” quando estes deixam seus solares rurais e se fixam nos seus sobrados urbanos. Esta co-presença de populações heterogêneas vai ela também produzir diferentes formas de conceber o viver em cidade e o uso de um espaço em plena reconfiguração⁴².

A partir de certos estudos pode-se identificar, por exemplo, as formas pelas quais surgem nas diferentes cidades brasileiras os novos códigos de comportamento e de diferenciação entre os grupos e os indivíduos aos quais as associações musicais e os músicos individualmente serão confrontados⁴³. Num sentido amplo, as sociedades musicais aparecem e se organizam no Brasil num processo geral de organização política de diferentes grupos profissionais ou de construção de novas identidades sociais. Em diferentes cidades do país estas associações musicais representam então uma das formas de emergência das novas representações políticas e sociais. A este título, o estudo das associações de músicos pode suscitar reflexões complementares na medida em que o processo de interação entre a emergência e a construção da “civilização [identidade] urbana” vai se inscrever numa dinâmica em que as novas práticas sociais são elaboradas face a um novo viver ; processo que implica estratégias de construção de uma identidade urbana e de legitimação da atividade musical popular.

Um processo de interação se elabora então entre estes diferentes grupos, práticas associativas e as sociedades musicais, notadamente a partir dos inúmeros convites que

lhes são feitos, não somente pelas irmandades religiosas e pelas associações de comerciantes, mas também pela imprensa e pelas sociedades literárias⁴⁴. Assim, quando elas tocam para festejar os dias santos, as reformas e melhoramentos da cidade, as festas cívicas e as inaugurações do comércio, elas vão, de um certo modo, demonstrar que as relações estabelecidas na elaboração do novo cenário urbano são necessárias para tecer o quadro a partir do qual vai se instalar a dinâmica do espaço urbano.

Nos jornais, mas também nos Livros de Atas das sociedades musicais, são feitas frequentes alusões aos artistas e às artes locais dinamizadas por estas novas “sociedades”, o que sugere que eles tenham uma significação prática no quadro urbano e que através deles a imprensa tenta fazer reconhecer suas atividades como uma especificidade campista. A adesão às sociedades literárias, artísticas e filantrópicas (privilégio de uma classe emergente e cultivada da população urbana), consolida então os interesses e as tendências destes grupos que aspiram um maior reconhecimento social e de sua condição urbana. Ora, da mesma forma que as sociedades musicais, postulam uma inscrição nessas novas formas de expressões culturais da cidade, particularmente, através deste jogo de inter-relações, para os indivíduos das camadas populares, fazer parte de uma sociedade musical vai significar uma forma de integração nessa dinâmica do urbano. Aliás, nas diferentes regiões do país, representa um certo desafio, em particular para as elites e as camadas letradas, adotar os hábitos compatíveis com a nova paisagem urbana. O que vai significar, em diversas cidades, se engajar numa “batalha de símbolos”⁴⁵ contra os “hábitos provincianos” e populares que devem ser abandonados em favor de um *modus vivendi* identificado ao mundo “moderno”. Neste sentido, o fato de ter consultado a literatura da época, favoreceu tanto a compreensão do sistema de valores e do universo simbólico nos quais estes grupos musicais se inscrevem, como à reconstituição dos laços estabelecidos, entre outros, com as esferas letradas da cidade. Isto permitiu igualmente ver como, de sua parte, as sociedades musicais “influenciaram” e estão presentes na produção literária da cidade (imprensa, crônicas e romances).

Uma análise das práticas musicais na sua dimensão sociocultural, incorporando as dimensões não imediatamente perceptíveis dos arquivos e a literatura conexa, permite então compreender que elas geram necessariamente a construção de laços sociais e, em consequência, produções simbólicas que lhe são ligadas. Como parte integrante do sistema de significações e de compreensão comum a um universo social e enquanto expressão cultural⁴⁶, a música praticada em um momento dado cria representações coletivas que são compartilhadas tanto à nível de relações interindividuais quanto coletivas e que não são forçosamente expressas nos *corpus* documentais convencionais⁴⁷. Estes grupos musicais permitem então entender que a cidade de fato implica uma forma de viver, papéis, práticas sociais e formas particulares de sociabilidade. Assim, as sociedades musicais confirmam que a construção dos espaços, dos objetos urbanos e do “lugar antropológico”⁴⁸ resultam de uma organização coletiva na qual se tece os laços que estão na base da dinâmica do espaço urbano ou, mais especificamente, da cidade.

Estudar uma prática musical, e não somente da música enquanto tal, implica um empreendimento às vezes mais amplo que ter unicamente por objetivo fornecer os

traços materiais de sua presença. Os grupos de músicos, inseridos na cidade são um meio de “ler” e de descrever as relações à vida social através de suas expressões indiretas e explícitas, suas representações, seus cenários, as “fachadas” construídas pelos grupos, os jogos de interação presentes nos bastidores, as cenas de sociabilidade musical e de práticas associativas. Uma multiplicidade de traços e indícios que ratificam que enquanto fato social, a música mantém relações complexas com o universo social.

A prática musical de certos grupos vai inscrever, num contexto e espaço específicos, as marcas do tempo no qual ela é praticada. Mas ela vai também inscrever indivíduos, às vezes anônimos, mas não menos atores de diferentes jogos de relações sociais que se constroem na cidade. A abordagem aqui evocada supõe de fato e em consequência, a valorização e o recurso a outras fontes para a apreensão do sócio cultural. Elas incluem as formas literárias mas também as formas não escritas, e pressupõem questionar de maneira renovada e plural, o que transforma as práticas em arquivos vivos, permitindo assim de as reconhecer como lugares onde se armazenam e se transmitem múltiplas experiências vividas.

NOTAS

- 1 Lesage, Philippe : “Les musiques du Brésil” in Livret du double CD *Brésil. Samba – Choro – Frevo*, Frémeaux & Associés SA, 1998.
- 2 Levi-Strauss, Claude : *Saudades de São Paulo*, São Paulo, IMS, Cia. das Letras, 1996, p. 13. Para os estudos destacando as abordagens históricas para o conhecimento da cidade contemporânea cf. Vidal, Laurent : “Comprendre les villes ‘latino-américaines’ : pour un nouveau dialogue histoire-sciences sociales”, *Cahiers des Amériques Latines*, Paris, Institut des Hautes Etudes de l’Amérique Latine, n° 26, 1997, pp. 193-199.
- 3 Para as correlações possíveis de se estabelecer entre as práticas sociais e a invenção e reinvenção das tradições ver : Hobsbawn, Eric ; Ranger, Terence : *A Invenção das tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984 e, numa perspectiva renovada : Bayard, Jean-François, *L’illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.
- 4 Cf. Santiago, Jorge P. : *La Musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, Paris, L’Harmattan, Coll. Musiques et Champ social, 1998, 286 p.
- 5 Cf. Laplantine : *Clefs pour l’Anthropologie*, Paris, Seghers, 1987, p. 173.
- 6 Idem, p. 178.
- 7 Cf. Revel, Jacques : “Présentation”, in Jacques Revel (dir), *Jeux d’échelles. La micro-analyse à l’expérience*, Paris, Seuil/Gallimard, 1996, p. 12.
- 8 Cf. Hardoy, Jorge E. : *Las ciudades en América Latina*. Buenos Aires, Paidós, s.d. ; Romero, José Luis : *Latinoamérica : las ciudades y las Ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976 ; Morse, Richard. : *Formation Historica de Sao Paulo (De Comunidade à Metropole)*, São Paulo, Difusao Européia do Livro, 1970 ; “Peripheral Cities as cultural Arenas”, *Série Estudos*, R.J, Iuperj, n° 17, 1983 ; Musset, Alain ; Perez Mallaina, Pablo E. (dir) : “De Séville à Lima”, in *Villes en parallèle*, n° 25, 1997 ; Vidal, Laurent : “Comprendre les villes ‘latino-américaines’ : pour un nouveau dialogue histoire-sciences sociales”, *op. cit.*
- 9 Arciniegas, Germán : *Entre la libertad y el miedo, Santiago de Chile*, 1953, p. 29. Cf. aussi : Verdevoye, Paul : “Aspects sociologiques du roman hispano-américain contemporain”, *Cahiers d’histoire mondiale/Journal of world history/Cuadernos de historia mundial*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, vol. VIII, n° 2, 1964, pp. 356-361.
- 10 Enders, Armelle, *Histoire du Brésil contemporain, XIXe-XXe siècles*, Bruxelles, Editions Complexe, 1997. Enders, Armelle, *Histoire de Rio de Janeiro*, Paris, Fayard, 2000.
- 11 Segundo os arquivos do Prof. Leonardo de Vasconcellos Silva, durante meio século (1835-1885), cerca de 110 jornais foram publicados em Campos. Entre 1885 e 1935, esta cifra atinge 172.
- 12 É importante assinalar que nesta época a imprensa “gozava de um grande prestígio” a ponto de rivalizar com aquele da tribuna, e era capaz de tocar um número considerável de leitores e caracterizava o Brasil intelectual. Cf. Freyre, Gilberto, *Ordem e progresso*, Rio de Janeiro, Record, 1990.
- 13 A expressão mesmo que podendo parecer anacrônica é frequentemente utilizada enquanto

- referência, tanto nos jornais, no *Almanacks de Campos* e na revista *Gênese*, como nos discursos oficiais e certos registros das sociedades literárias.
- 14 Entre outros, tal dinâmica é evidenciada pelos periódicos seguintes : *O Recopilador Campista* (nº 47-53, 56-71, 87, 1835, nº 97, 100-107, 109-118, 1836) ; *O Florilégio da Mocidade : órgão literário, poético, e recreativo* (nº 1, 2, 5, 6, 1879) ; *Atalaya Goitacaz : jornal literário, poético e recreativo* (nº 1-14, 1880) ; *A Aurora : Folha literária* (nº 15, 1892) ; *Brisas do Campo : órgão do Cristianismo apostólico interdenominacional* (nº 1, 47, 1901) ; *O Combate : órgão do Povo* (nº 41 – 1884) ; *A Coruja : Revista Ilustrada* (1896) ; *Jornal da Tarde : diário noticioso de anúncios e não político* (nº 18, 1878) ; *O Lábaro : Revista religiosa e anti-maçônica* (nº 1-5, 1898) ; *O Progresso : semanário maçônico* (nº 1, 1900) ; *Revues : Revista Gênese* (1919, 1920) ; *Almanak para a Cidade de Campos dos Goitacazes* (1881, 1883, 1885). Eles são consultáveis, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo de Periódicos e Obras raras
 - 15 Entre estas : Carneiro, José da Silva : *Memoria Topográfica e Historia sobre os Campos dos Goitacazes*, 2a. ed. do original, Sem Editora, 1819 ; Feydit, Júlio : *Subsídios para a História dos Campos dos Goitacazes (s/d)*, Rio de Janeiro, Editora Esquilo, 1979 ; Lamego Filho, A.R. : *A Planície do Solar e da Senzala*, Rio de Janeiro, Lidador, 1934 ; Sousa, Horácio de : *Cyclo Aureo de Campos – História do Primeiro Centenário – 1935*. 2a. ed., Rio de Janeiro, Damadá, 1985 ; Teixeira de Melo, José Alexandre : *Campos dos Goitacazes em 1881*, Rio de Janeiro, S.E., 1886. Assinala-se também o livro de Theófilo Guimarães : *História do jornalismo campista*, 1927. Este autor escreveu igualmente “sobre os costumes e eventos em Campos desde 1881”, no seu livro *Campos*, publicado em fevereiro de 1897.
 - 16 Ver Darre, Alain : “Pratiques musicales et enjeux de pouvoir”, Prélué in Darre, Alain (sous la direction de) : *Musique et Politique. Les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes, Collection Res Publica, 1996, p. 13.
 - 17 Entre as Liras e Bandas de Música que têm mais de 100 anos de atividade no Estado do Rio de Janeiro tem-se (além daquelas estudadas) : a Sociedade Musical Euterpe Friburguense da cidade de Nova Friburgo (1863) ; a Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense, ela também de Nova Friburgo (1870) ; a Sociedade Musical Deozílio Pinto da cidade de Pedra de Guaratiba (1870) ; a Sociedade Musical Lira Conspiradora Campista, Campos (1892) ; a Sociedade Musical Lyra de Arion, de Santo Antônio de Pádua (1888) ; a Sociedade Musical Beneficente Lira dos Conspiradores, de Macaé (1888) ; a Banda Musical do Colégio Salesiano, de Niterói (1888) ; a Banda Musical Operários Campistas (1892). Cf. Collectif : *Memória das bandas civis centenárias do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, SEC/Fundação Museu da Imagem e do Som/Departamento Geral de Escolas de Arte, 1994.
 - 18 Particularmente Theófilo Guimarães, *op. cit.*, 1927 ; Alberto R. Lamego Filho, *op. cit.*, 1934 ; Horácio de Sousa, *op. cit.*, 1935 ; e mais tarde também por Hervé S. Rodrigues ; *Campos – Na Tabo dos Goitacazes*, Niterói, Biblioteca de Estudos Flumenense, Imprensa Oficial, 1988.
 - 19 Retomo neste ítem uma parte dos dados que fundamentam as análises apresentadas no meu trabalho : *La Musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, *op. cit.*
 - 20 Gumplowicz, Philippe : *Les Travaux d'Orphée – 150 ans de vie musicale en France, Harmonies, Chorales, Fanfares*, Paris, Aubier, 1987., p. 68.
 - 21 Em razão das especificidades musicais destes grupos, serão utilizados em seguida os vocábulos Liras e/ou Banda de música para dar conta, de uma parte da denominação adotada em Campos (Liras) e, de outra parte, de seu equivalente mais próximo nas diferentes regiões brasileiras (Bandas de músicas). Desde que em referência à estrutura normativa das associações, será utilizado a denominação sociedades musicais.
 - 22 Cernicchiaro, V. : *Storia della Musica nel Brasile*, Milano, ed. Fratelli Ricciani, 1926, p. 21.
 - 23 Cité par Cernicchiaro, V. : *op. cit.*, p. 21.
 - 24 Os *charameleiros* ou *choromeleiros* (ou *choromellyros*) eram os músicos que tocavam a *charamela*. Esta, era um instrumento de sopro, ancestral da atual clarineta e que tinha um repertório harmônico composto de um conjunto de instrumentos indo dos sons mais altos aos mais baixos. Mas *charameleiros* era também a denominação dada aos grupos de músicos de instrumentos de sopro e percussão. Estes eram geralmente compostos de escravos e encontra-se referências destes grupos em quase todo o país, ao menos do Estado do Pará até São Paulo. Cf. Bettendorff, J. F. : “Crônicas da Cia. de Jesus”, *Revista do IHGB*, cité in Tacuchian, R., “Bandas : Anacrônicas ou Atuais ?”, *Revista da EMC*, Universidade Federal da Bahia, jan/mar, Salvador, 1982, p. 66.
 - 25 Cf. Diniz, J. : *O Recife e sua Música – Separata de um Tempo do Recife*, Recife, Arquivo Público Estadual, 1978.
 - 26 *Idem* : p. 14. Ver também : Brasil, H. M. : “A Música na Cidade de Salvador. 1500-1900. Complemento da História das Artes na Cidade do Salvador”, *Evolução Histórica da Cidade do Salvador, IV Comemorativa do IV Centenário da Cidade*, Salvador, Prefeitura Municipal de Salvador, MS, 1969.
 - 27 *Jornal O Recopilador Campista* do 21 de outubro de 1835.
 - 28 Salles, V. : *Sociedade de Euterpe*, Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 20.

- 29 Cf. DELLA MONICA, L. : *História da banda de música da Polícia Militar do Estado de São Paulo*, São Paulo, Tip. Edanee S.A., 1975, 2ème éd. ; Figueiredo, L. C. de : "Bandas Militares", *Brasil Musical*, Rio de Janeiro, 1 (1/2), n. m., mars/avril 1923 ; Campos, J. da Silva : *A música da polícia militar da Bahia*, Bahia, Imprensa Oficial do Estado, 1933 ; Reis, M. de Moura : *A música militar no Brasil no século XIX.*, R. J., Imprensa Militar, 1952 ; Voir aussi Tinhorão, J. R. : *Música Popular ; os sons que vêm da rua*, Rio de Janeiro, Edições Tinhorão, 1976, pp. 89-112.
- 30 Cf. Gumpłowicz, Ph. *op. cit.* : pp. 72-75.
- 31 Para a sociabilidade musical popular na Espanha ver : *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, Centre National de la Recherche Scientifique – Maison des Pays Ibériques, n° 20, déc. 1994.
- 32 Cf. Tinhorão, J. R. : *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho SA, 1990, partie III : "O som da cidade através da música de barbeiros", pp. 121-138 e "Bandas nos coretos, marchas e frevos nas ruas", pp. 121-150.
- 33 Antes de se tornar um gênero musical ordinário entre os grupos populares o *Choro* foi inicialmente um meio utilizado pelos músicos populares (em torno de 1880) para executar, a sua maneira, a música importada [...] nos bailes da alta sociedade da época. A improvisação era uma das condições elementares de um bom chorão, nome que serviu para denominar o músico de choro. Cf. Marfondes, M. A. (org.) : *Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular*, São Paulo, Art Editora, 1977, vol. 1, p. 192.
- 34 Segundo Câmara Cascudo, "o maxixe surgiu no Brasil no meio do século XIX, foi durante um tempo o grande sucesso da dança urbana brasileira, antes de ceder seu lugar ao samba, talvez por causa de sua coreografia complicada". Cf. Câmara Cascudo, L. da : *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 2ème éd., 1962, p. 569.
- 35 Ver : Sandroni, Carlos : "Changements de modele rythmique dans le samba de Rio, 1917-1933" in *Musiques d'Amérique Latine, Actes du Colloque des 19 et 20 octobre 1996 à Cordes (Tarn)*, CORDAE/La Talvera, s/d.
- 36 Santiago, Jorge P. : *La Musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, *op. cit.* pp. 217-241.
- 37 Como o assinalam as referências bibliográficas anteriormente citadas.
- 38 Aproximando-se neste sentido das confrarias de caridade, caridosas e penitentes estudadas na França por Segalen, Martine. : *Les Confréries dans la France contemporaine, les charités*, Paris, Flammarion, 1975. Em relação às irmandades no Brasil, cf. Boschi, C. : *Os Leigos e o poder (irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais)*, São Paulo, Ed. Atica, 1986 ; Breguez, S. G. : "Religião e poder : um estudo sobre a religiosidade popular no Brasil", *Folklore Americano*, México, n° 48, 1989, p. 5-10 ; Pinto, R. P. : "A Frente negra brasileira", *Vozes*, São Paulo, Vol. 90, n° 4, 1996.
- 39 Freyre, Gilberto : *Sobrados e Mucambos – Decadência do patronato rural e desenvolvimento do urbano*, Rio de Janeiro, José Olimpio/MEC, 1977 (5ème éd.), 2 vol.
- 40 Na ocasião Professeur da Ecole Pratique des Hautes Etudes de la Sorbonne e na Université de São Paulo.
- 41 Cf. Bastide, Roger : *Etudes de Littérature brésilienne*, Paris, Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine/Centre de Documentation Universitaire, s/d, p.44.
- 42 Cf. Bresciani, M. S. ; Rolnik, R. ; Pechman, R. M. (at alii) : *Cidade e História : modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX*, Seminário de História Urbana, n° 1, 1990, Salvador, Faculdade de Arquitetura, 1992.
- 43 Bresciani, Maria Stela M. : "Metropoles : as faces do Monstro Urbano (As cidades no século XX)", *Revista Brasileira de Historia*, v. 5, nr 8/9, set 84/ abr. 85, p. 35-68 ; CARVALHO, Maria Alice Resende de : *Quatro vezes cidade*, R. J., Sette Letras, 1994 ; Pesavento, Sandra J. ; SCHPUN, Mônica R. : "São Paulo et Porto Alegre : une approche comparée de l'histoire urbaine", *Histoire et Sociétés de l'Amérique Latine*, Aleph, n° 4, mai 1996, pp. 105-126.
- 44 Neste caso pode-se citar os inúmeros convites da Sociedade Phenix Literária à participação das sociedades musicais em eventos que ela participa ou organiza.
- 45 Esta expressão está no coração do tema central do livro do historiador J. Murilo de Carvalho onde são sublinhados os símbolos, as alegorias, os rituais e os mitos relacionados ao imaginário popular republicano do momento. Carvalho, J. M. de : *A Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- 46 Ver Leiris, Michel : *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gonthier, 1969, p. 39 ; Geertz, Clifford : *The interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, IX-470 p. ; Badie, Bertrand : *Culture et politique*, Paris, Economica, 19993, 169p. ; SERRES, Michel, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann, 1975, p. 102-103.
- 47 Borrás, Gérard (dir.), *Musiques et sociétés dans les Amériques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection Mondes Hispanophones, 2000.
- 48 Auge, M. : *Le sens des autres – Actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1994, p. 154.